

LA POESIA ECUATORIANA, 1970-1985

POR

HERNAN RODRIGUEZ CASTELO

Academia Ecuatoriana de la Lengua

1970 es el año en que Jorge Carrera Andrade, uno de los tres grandes de la generación del 20 —gentes nacidas entre 1890 y 1905—, publica su última obra: *Libro del destierro*. A partir de entonces la lírica ecuatoriana se enriquecerá con sumas poéticas de las mayores figuras de esa gran generación (la más importante, sin duda, *Obra poética completa*, de Jorge Carrera Andrade, 1976), o con algunos textos últimos, de publicación póstuma (es el caso de *Réquiem por la luz*, de Gonzalo Escudero, publicado, en edición facsimilar, en 1983). En el caso de Hugo Mayo, por primera vez se publicarán libros de su poesía. El gran poeta ecuatoriano de las vanguardias latinoamericanas del postmodernismo se revelará en ellos fresco, libre, vigoroso (*Poemas*, 1976; *Chamarasca*, 1984).

1970 es también el año en que ve la luz el último libro de César Dávila Andrade: *Materia real* (el libro se publica en Caracas, donde el poeta había vivido sus últimos años y había muerto, de modo extraño, en 1967). *Materia real* presenta ante los poetas de dos generaciones, que admiraban cálidamente al gran lírico, una nueva manera —nueva poética, retórica y lenguaje— del autor de «Boletín y elegía de las mitas». Y mientras muchas gentes provecas de la hora del realismo social, con Benjamín Carrión a la cabeza, menospreciaban al nuevo Dávila Andrade, poetas nuevos hallaban esa lírica de fórmulas intelectuales penetrantes y hondas y de aire enrarecido para evocar signos y hacer estallar símbolos, enormemente incitante.

En ese mismo año aparece en Guayaquil el libro *Generación huracana-da*, que aspiraba a dar cohesión de grupo poético a varios autores a quienes sucesos políticos de extremada violencia represiva —el mayor y clave: la matanza de estudiantes en la Casona, el venerable edificio matriz de la Universidad estatal del Puerto— habían movido a una poesía de militan-

cia política. Se agruparon, más bien precariamente, Tenén Ortega, Luis Delgadillo, Lenín Bohórquez, Fernando Artieda, Agustín Vulgarín, Othón Muñoz, Sonia Manzano y algunas figuras menores.

En Quito, el agrupamiento de poetas nuevos en torno a comunes inquietudes políticas había sido mucho más temprano, fuerte y coherente. Fue el Grupo «Tzántzico», cuyo manifiesto apareció en la revista *Pucuna* en 1962. El Tzantzismo, en sus primeros años de fervor, cuenta más como adopción de actitudes radicales en la opción política del escritor y búsqueda de una nueva retórica, acorde con una poética de comprometimiento político y apertura al pueblo, que por una producción lírica importante. Pero, a la vuelta de una década, en los años setenta, decantado el primer bullir de entusiasmos, los poetas comienzan a dar su aporte a la lírica ecuatoriana del período: en 1970 Humberto Vinueza publica *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*; Raúl Arias da, en 1976, *Poesía en bicicleta*. Poetas, narradores y ensayistas, ya cernidos, se reagrupan en *La Bufanda del Sol* —revista— y el Frente Cultural.

Pero entre aquellos grandes poetas de la generación del 20, cada vez más prestigiosos —Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, Miguel Angel Zambrano, Hugo Mayo—, y estos grupos que buscaban respuesta a la cuestión de moda a finales de la década de los sesenta, del «compromiso del escritor», había todo otro frente de poetas, en el cual estaban los mayores del período: Adoum, Jara Idrovo, Tobar, Granizo, Jaramillo, Cazón y Granda, entre otros.

Y había otros jóvenes poetas que pronto iban a empeñarse en una renovación radical del lenguaje lírico: Holger Córdova, Fernando Nieto, Javier Ponce, Julio Pazos, Iván Carvajal, Sara Vanegas.

Y pronto llegarían otros aún más jóvenes: Fernando Balseca, Fernando Itúrburu, Francisco Torres Dávila, Jorge Martillo...

Un cuadro, en suma, tan abigarrado y complejo como tapiz de muchos hilos.

La mejor manera de desentrañar esa trama parece ser estratificar. Todo hoy es varios hoy —señaló Ortega y Gasset—: tantos hoy cuantas son las generaciones que lo viven y lo hacen; que, desde su peculiar trayectoria y cosmovisión, responden a las incitaciones del tiempo.

Casi desaparecida del quehacer lírico toda una generación —la del 35, tan vigorosa en narrativa como errática e inconstante en lírica—, y presente la anterior generación —grande en lírica, paupérrima en relato— sólo por contadas grandes figuras y sus obras mayores, son tres las generaciones que hacen la lírica ecuatoriana del período 1970-1985: a) generación del 50 —nacidos entre 1920 y 1935—; b) generación del 65

—nacidos entre 1935 y 1950—, y c) generación del 80 —nacidos entre 1950 y 1965¹.

Esta triple presencia nos sugiere tratar la lírica de este período en tres partes, cada una dedicada a una generación. No deberá perderse de vista que cuanto vamos a ver de modo sucesivo —limitaciones del análisis— coexistió como un todo vital e histórico.

GENERACIÓN DEL 50

Para 1970 la producción de la generación del 50 ha raleado un tanto. Apenas resta ya nada de las propuestas y posturas generacionales de la hora de la irrupción; los grupos —si los hubo alguna vez— se han deshecho. Y el tiempo ha ejercitado implacable tarea de decantación. Lo que queda son poetas: los poetas más asiduos y entregados al quehacer; los de más alto y sólido oficio; los que constituyen el aporte de la generación a la lírica ecuatoriana y latinoamericana del período.

Todos estos poetas elaboran su obra de madurez sobre la plataforma de conquistas generacionales de poética y retórica. Al hacer un «intento de conclusiones generales» para la lírica ecuatoriana del período 1950-1975², decía que frente a los antiguos escollos de la lírica ecuatoriana —en los que tantos poetas encallaron— de elocuencia y excesiva carga sentimental, la generación del 50 halló segura carta de marear: «En una vertiente, la forma contenida, perfecta, casi hermética, pero siempre densa de sentidos; en otra, la anti-poesía, que resulta la respuesta ecuatoriana (americana) a grandes propuestas de la lírica europea, como el fragmentarismo, la disonancia y todas las violentaciones de la retórica tradicional; y en una tercera, esas síntesis de lenguajes y registros a que nos hemos referido ya» (Rodríguez Castelo, *Lírica...*, pp. 216-262). Tales «síntesis» eran, en suma, de lo intimista y lo social; de lo trascendental y lo circunstancial, lo mítico y lo actual, lo extraño y lo ordinario, lo esencial y lo episódico, lo cargado de sentido y lo vacío, el registro épico con el conversacional.

Pero hemos dicho que cada poeta levantaba, sobre ese territorio común tan ancho, su propia construcción. Aquí apenas habrá espacio sino

¹ Véase Hernán Rodríguez Castelo, «La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo xx: panorama generacional, tendencias, temas y procedimientos», *Revista Cultura* (Banco Central de Ecuador), 3 (1979), pp. 201-262, y *Lírica ecuatoriana contemporánea*, 2 vols. (Quito: Círculo de Lectores, 1979), I, pp. 8-18, de donde procede la cita; Id. (y otros), *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)* (Quito: El Conejo, 1983); Varios, *Talleres Culturales*, núm. 2 (segundo semestre 1984) de «Difusión Cultural» (Revista del Banco Central del Ecuador).

para la más somera caracterización de lo que hacían los mayores; los de producción más significativa en el período.

JORGE ENRIQUE ADOUM (1923) da en los setenta un radical golpe de timón. De la lírica epicista e historicista (de *Los cuadernos de la tierra*, 1952, 1959 y 1961) pasa a una expresión agudamente contemporánea. El paso es de lo lírico a lo antilírico; de lo épico a lo casi aforístico; del discurso amplio al fragmentario; de la imagen poderosa (hasta en lo cínico) a la burla irónica; del recurso a textos prestigiosos a la recuperación de hablas conversacionales triviales.

A estos nuevos lenguajes y retóricas lo ha conducido una nueva poética. El poeta —piensa este Adoum de la madurez— ha de desmitificar radical y libremente; ha de criticar las aberraciones sociales contemporáneas situándose en la misma sensibilidad, cosmovisión, formas de percepción y hablas de la sociedad contemporánea; y ha de denunciarlo todo, desde el patriotismo mentiroso («Ecuador») hasta la manía de las prohibiciones («Prohibido fijar carteles»).

Pero hay algo más, que apunta en otra dirección de denuncia e ironía: hay la búsqueda de la condición humana, en un clima de desgarrado existencialismo. Recata toda esa angustia en juegos de palabras («con hambre y hembra este hombre / surreal su realidad / desretratado en su pasaporte / descontento en este descontexto», etc. «Epitafio del extranjero vivo», en «Prepoemas en postespañol», de *Informe personal sobre la situación*). (Era esto, de algún modo, una vuelta al conceptismo, tan caro al espíritu barroco. Por siglos, el arte y la literatura quiteños fueron de exaltado barroquismo.)

Este nuevo Adoum estaba ya en «Curriculum mortis» y en «Prepoemas en postespañol», publicados en *Informe personal sobre la situación*, en 1973. En su última suma lírica —*No son todos los que están* (1980)— añadió unos pocos textos más, que confirmaron como definitiva esta última manera: el lenguaje lo más anticonvencional posible y una retórica lo más antirretórica, como significantes líricos de radical rechazo a la situación social y, ahondando más, a la misma condición humana, tan al parecer irremediabilmente mediatizada y humillada. Esa antirretórica multiplicaba paradojas, equívocos, sorpresas, acres ingeniosidades y toda suerte de manejos irónicos; pero en el fondo estaba su fuerte carga de pasión, de una pasión amarga.

HUGO SALAZAR TAMARIZ (1923) también da el paso de un discurso al que le quedaba empaque elocuente y analógico a un fragmentarismo irónico y de lo lírico-épico a lo antilírico. Su *Por así decirlo* (1977), que sub-

titula «Variaciones de un mismo texto», son treinta y tres «sondas», no ya de verso, ni siquiera el más libre, sino de prosa. Al estilo de la prosa lírica antigua, pero ahora prosa antilírica. Lírica al revés. «Tal antilirismo se nutre de ironía cáustica y constante alusión a lo más grotesco y trágico de la hora que vive América Latina, del Ecuador de las torpes dictaduras militares al Chile de Pinochet» (Rodríguez Castelo, *Lírica...*, I, p. 137).

EDGARD RAMÍREZ ESTRADA (1923) fue uno de los primeros poetas antilíricos con *Derrumbe* (1969). La suya fue una empresa de feísmo, de desgarramiento y distorsión de lo humano —al estilo de la pintura de Bacon o Sutherland—. Después derivó a una crítica de cáustico humor negro del imperialismo («Viet-Nam» y otros poemas, de *Por las paredes del embudo*, 1974) y sus piezas antilíricas se poblaron de expresiones en inglés («And don't worry about Corea / and don't worry about Vietnam», en «Sigo siendo», de *El osario perdido y otros poemas*, 1976).

Caso especial fue el de *El osario perdido*. Ya en otro clima, el poeta asume lo que fuera empresa generacional en la hora de la irrupción: la cala en las raíces históricas nacionales. Lo hace ahora en plena antiépica. Busca un significante lírico para la mentalidad primitiva aculturada del indígena por lenguaje —parataxis exasperante, construcciones toscas, repeticiones balbucientes— y retórica —imágenes grandes, pero elementálísimas, teogónicas o telúricas; formas de pensamiento concreto y alógico—. Resume toda esa historia en la palabra lapidaria: osario.

EFRAÍN JARA IDROVO (1926), tras largo silencio de más de veinte años (desde *Rostro de la ausencia*, 1948), irrumpe en los setentas con estupenda madurez. Con lenguaje vigoroso ahonda en los seres y el ser («El ser retorna al ser. Nada se pierde»: ésa es una de las profundas «evidencias» de «Balada de la hija y las profundas evidencias», en 2 *poemas*, 1973). El poeta, lingüista teórico, está fascinado por la lengua y sus secretos fonológicos; está fascinado también por la música contemporánea —concreta, serial—. Experimenta idiomáticamente con gran lucidez y audacia y tiente posibilidades paralelas a la música. Todo ello desemboca en un poema audaz en su propuesta innovadora, pero al mismo tiempo desgarrado en la vivencia humana en que sume al lector (la atroz revelación del cuerpo del hijo que se ha suicidado): *sollozo por pedro jara* (1978). Son 363 segmentos versales, ordenados en cinco series temáticas y abiertos a inagotables posibilidades combinatorias. (Tal forma de construcción abierta es una aproximación a la música serial y aleatoria —el autor menciona el «Estudio XI» de Stockhausen y la «Tercera sonata» de Boulez.) El juego combinatorio ha de hacerse en cada serie temática, barajando tres desarro-

llos estróficos. La primera serie es una suerte de obertura que relaciona el nacimiento del hijo con desmesuradas imágenes telúricas de las islas donde estaba al tiempo el padre (poeta). Las tres posibilidades para el verso final —de tremenda y amarga ironía para un poeta elegíaco— son «piedra inflamada por la lumbre de meteoros de la vida», «piedra enardecida por el aliento de leones de la vida» y «piedra tenaz e incandescente que ha de sobrevivirme». La segunda serie, que se abre con el grito «¡hijo mío!», contrapone imágenes (simbólicas) de piedra a la caducidad de ese pedro (piedra). Se adensa el clima y se puebla de acordes ominosos. La tercera serie ahonda en dolorosas reflexiones de contingencia irremediable, y da paso a la cuarta, que se abre con la brutal imagen del hijo pendiente de la cadena del higiénico. No resta sino el treno desolado de la última serie; *Sollozo por Pedro Jara* es uno de los grandes poemas de la generación y el período, no sólo en el Ecuador, sino en la lírica en lengua española.

Después el poeta insistió en la vivencia existencial de la muerte en *In memoriam*, honda meditación, desolada y grávida de hallazgos, con técnica musical, a través de seis tiempos que anudan y desatan la relación con el amigo muerto. Lenguaje lírico de aparente cotidianidad, pero con alta carga, que da sentido semántico esencial a todo. Hasta sobre los más sencillos pasajes y los al parecer más oscuros sintagmas presionan oscuras tensiones estético-semánticas, rítmico-semánticas, fónico-semánticas. *In memoriam* fue uno de los dos grandes libros de la lírica ecuatoriana en 1980. (El otro fue el ya estudiado *No son todos lo que están*, de Adoum.)

FRANCISCO TOBAR GARCÍA (1928), a casi una década de *Naufragio* (1961), entrega en 1969 la obra de su madurez lírica: *Canon perpetuo* (libro que, de hecho, comenzó a circular en 1970, y nunca circuló sino de modo casi vergonzante). Cuando hice la antología de la lírica ecuatoriana contemporánea exalté este libro, que tiene tanto de deslumbrador y desgarrador; parece pertinente traer buena parte de aquello aquí.

Tres grandes partes, sucesivas y reiterativas a la vez —«canon perpetuo»—, tiene la obra —más de ocho mil apretados versos—: *Scorpio*, *Himno a Sydia* y *Cantos boreales*. *Scorpio*, discurso de desenfadado «autismo», que da a menudo en la confesión y confidencia más directa, apenas velada por imágenes y símbolos arquetípicos o extraños, hace amargo recuento de una infancia acosada y poblada de espantos, y lo hace con tal poder de simbolización que proyecta ese peso de perplejidades y agonías a todo hombre (desgarramiento entre instinto y razón, y negación del instinto, que hace del hombre el animal más miserando de la naturaleza). Tras esa purgación, hay un nuevo, apasionado y oscuramente jubiloso

apropiarse de la vida y la naturaleza, que se canta en febriles e iluminados himnos (*Himnos a Sydia*). El amor —un amor redescubierto— es la puerta para abrirse a una limpia y como original comunión con la naturaleza, dentro de un clima de religiosidad exaltada y balbuciente, y mediante imágenes o agudas o espléndidas y símbolos hieráticos. Entonces los *Himnos* son lírica erótica y cósmica y sacra, de extraña grandeza. Los *Cantos boreales* acaban de oponer la naturaleza a las censuras; las ansias de vida, a las costumbres del miedo; el asombro de ver, a los encogimientos; la verdad más desgarrada a las apariencias. Una amarga victoria que se consigue a través de las jornadas más desoladas: ¡Cuántos cantos dolorosísimos, sombríos, funerarios!

Con *Canon perpetuo* y *Nada más el verbo* (de Granizo), libros de 1969, alcanzó su expresión más alta, más agónica, la actitud vital de los poetas que en su juventud se habían agrupado en la revista *Presencia*. Hijos de familias aristocráticas y alumnos de los jesuitas, se habían rebelado contra cuanto de cerrado y opresor tenía su mundo de infancia y juventud, y habían protestado reconquistar, en libertad, el amor, el sexo, el gozo de vivir, la fuerza de los grandes instintos. Lo más visceral y oscuro de esa reconquista sería lo religioso. Formas de lo religioso que a la sociedad tradicionalista del Ecuador de comienzos de los setenta parecería simple irreligiosidad y casi blasfemia.

Después de siete años —siete años de exilio de esa sociedad adusta— Tobar publica en Madrid *Dhanu* (1978), recopilación de poemas más bien breves, enlazados por temas insistentes, casi obsesivos, que dan unidad al libro. Venciendo la desolación del destierro, el poeta ha hallado sabidurías que han devuelto la paz a su atormentado corazón. Las ha hallado en la mujer amada —en su presencia fiel y en su cuerpo—. Pero tiene que sortear grandes escollos: el pasado, que emerge de vaharadas aterrorizantes desde la infancia, y debe exorcizar; el tiempo y, sobre todo, la muerte. La muerte acongoja omnipresente este amor reencontrado a la vida. Para cantar el hallazgo de esta felicidad elemental, turbada por elementales amenazas, se ha llegado a una lírica meditativa, que cuaja en fórmulas sapienciales («Ser feliz es saberse desnudo ante la muerte»; «la vida es simple si la conduce nuestra fe en el hombre»). Se llega a formular una poética de la elementalidad: «... mas quiero ser sencillo, / cada vez más sencillo hasta volverme / como un niño que juega con la tierra» («Insistencia», 80).

FRANCISCO GRANIZO RIVADENEIRA (1928) se muestra poeta grande con *Nada más el verbo*, al borde de la década de los setenta (1969). Poeta de obra parca —admirablemente trabajada—, sólo en 1978 publica un

poema largo —*Muerte y caza de la madre*—, aunque en el curso de todos estos años produce una admirable serie de sonetos.

La trayectoria lírica de Granizo es de decantamiento formal implacable y ahondamiento en búsquedas interiores, tensas del choque entre iluminación y desolación. En *Nada más el verbo* se asiste a las últimas escaramuzas y el poeta entra en posesión de su forma. Entre Escudero —con quien Granizo establece la «tradicito»— y nuestro poeta, el tránsito, no por sutil menos radical, es de serenidad y contentamiento interior, que halla significante en la serenidad y plenitud gozosa de una forma (Escudero), a agónica contradicción y casi balbuceo que cargan de dolorosa tensión y oscuros trasfondos una forma a primera vista tan serena y satisfecha de sí misma como aquélla. Los símbolos —herméticos y desasosegantes— de *Muerte y caza de la madre* no dejan lugar a dudas acerca del salto. La retórica de Granizo, por encima de las superficiales semejanzas, es muy diferente a la de Escudero: negaciones, oposiciones y antítesis tienen ahora nueva carga semántica; y se multiplican ambigüedades, imágenes incoherentes, violentos saltos entre los planos concreto-alusivo y abstracto-alusivo. Si Escudero estaba del lado de la «poesía pura» de Valéry, Granizo está con la «poesía esencial» de Eliot (cf. Rodríguez Castelo, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años*, pp. 34-35).

FILOTEO SAMANIEGO (1928), también de los que se agruparon en *Presencia*, pero menos sumido en la agónica problemática del grupo, prosigue en la década de los setenta una empresa de recuperar signos, que había comenzado con *Umiña* (1961) y había proseguido con *Signos* (1963) y *Signos II* (1967). En *El cuerpo desnudo de la tierra* (1973) rastrea signos en el impresionante paisaje de las islas Galápagos, pero deriva a la voluptuosidad visual de tanta grandeza. Una misión diplomática lleva al poeta al Líbano —del 73 al 76—, y fruto de su asombro ante el Oriente bíblico, cargado de signos y símbolos, y el Oriente actual, flagelado por la tragedia de la guerra, nace *Los niños sordos* (1977). Un hálito de emoción por el hombre agita estos nuevos salmos, donde la fusión de planos temporales les confiere dimensiones de trascendencia. Pero no rehúye el presente sombrío: el treno por los niños de Palestina y Siria tiene agudo y alto tono trágico. En muchos de sus tramos la poesía de Samaniego corrió bajo los manes de Saint-John Perse. Vuelve a ese discurso ancho y grave para cantar la historia y vida de un gran río en *Oficios del río* (1983). Acude al recurso nerudiano de nombrar las cosas y va más allá, a las hablas locales. De la geografía da el paso, hondo, a lo humano en «Ritual del río», y extrema el proceso de des-mitificación y re-mitificación del río (pesa mucho en ello la imagen de la serpiente). Y llega hasta la dimensión social de la

gran arteria en «Ultraje al río». Los «Oficios del río» toman el cauce fluvial en la historia. Para rematar todo en un final de himno sensual, húmedo de vida. Varios de los temas y maneras que amó la generación se remansan y exaltan en el hermoso libro-poema. (Especial significación para el Ecuador tiene que el río tan penetrante y grandemente cantado sea el Guayas.)

CARLOS EDUARDO JARAMILLO (1932) es poeta que se impone como una de las figuras mayores de la lírica ecuatoriana contemporánea en la década de los setenta, desde *El hombre que quemó sus brújulas* y *Las desvelaciones de Jacob*, ambos libros de 1970, hasta la recopilación *Veinte años de poesía* (1979).

Al comenzar esa obra de madurez de poética y lenguaje «se nos ofrece —escribí— tenso entre un extremo de oscura grandeza religiosa y otro que va de lo banal a lo absurdo. Tal tensión se resuelve de un lado en el tono agudamente actual que da a las meditaciones de raíz bíblico-cristiana (al estilo de la perpleja ironía de «La fe» en *Las desvelaciones*) y de otro en rico juego de paradoja, ironía y expresión prosaica, más hirientes por el tono y forma de los libros. El registro va entonces de la imagen vibrante, con tono oriental o semita («... aunque el desierto sea su propio corazón / y la sierpe de la pregunta haya elegido / la profunda caverna / para rehuir el calcinante sol de Dios», en «El desierto», de *El hombre que quemó sus brújulas*), a la desenfadada burla de «Los poemas enlatados» (cf. *Lírica ecuatoriana contemporánea*, II, p. 408). También Jaramillo se situaba en una línea de poesía existencial honda y agónica: las «desvelaciones» de Jacob eran desvelamientos de las raíces religiosas del hombre y su peso en la angustia del hombre contemporáneo. Evoluciona luego hacia una ironía que, sin perder hondura humana, la cobra en forma lúdica, y hacia modos narrativos casi conversacionales, que recuperen facetas inéditas de lo cotidiano. Con ello coexiste la primitiva grandeza de tono oriental o bíblico. En otros poemas busca captar, en la inmediatez del lenguaje lírico, sacudimientos y transformaciones de la mentalidad y sensibilidad del hombre contemporáneo; va en ello de lo *beatnick* a los conflictos del hombre que busca un lugar bajo el sol.

El gran poeta ahonda su indagación existencial a través de amor y sexo, belleza y muerte en el último poema largo publicado (en *El Universo*, Guayaquil, 16 septiembre 1980): «Nefertiti la Bella ha venido». A través de una narración lírica de cosas egipcias, de tono agudamente contemporáneo, en un aire enrarecido, des-temporaliza y re-temporaliza el motivo, poblándolo de penetrantes alusiones.

FERNANDO CAZÓN VERA (1935) es otro poeta que ocupa lugar entre los grandes en la década. Sus obras de la década anterior se habían puesto al paso con importantes empresas líricas generacionales. En *La misa* (1967) atacó el problema religioso de modo apasionado, agónico; desgarrado, vociferante, crudo y casi blasfemo; pero, en lo hondo, entrañablemente religioso, con religiosidad que llegaba a presionar y desbordar el lenguaje lírico. En *El extraño* (1968) ejercitó las categorías retóricas de ironía y sarcasmo, y dislocó la imagen. Esas y otras búsquedas centrales —las hubo también marginales— desembocan en *El hijo pródigo* (1977) y *El libro de las paradojas* (1977). Son obras de madurez. La emoción se ha decantado; la experimentación verbal —paronomástica sobre todo— ha dejado rico saldo semántico-fonológico; se han aprendido secretos de la alquimia que funde ingenio con hondura, juegos irónicos con fórmulas sapienciales. La forma, despojada ya de cualquier lastre de elocuencia, logra la amplitud y simple grandeza de salmo contemporáneo en «La oración» (*El hijo pródigo*). Y la paradoja y otros juegos de radical ironía se convierten en fino instrumento para desvelar recovecos de la perplejidad de la cosmovisión contemporánea.

La pájara pinta (1983; circulación en 1984) extiende la línea a un sugestivo territorio: a la recuperación de motivos infantiles lúdicos y poesía popular sapiencial. Ingeniosos juegos verbales y desenfadado juego conceptual, para calar en vivencias hondas y agónicas perplejidades de lo humano.

EULER GRANDA (1935) llega a los setenta con una primera síntesis del juego metafórico que había dominado una etapa primeriza, y una creciente desnudez. De desnudez le parecía al poeta que debía ser su retórica para desmitificar y desilusionar hasta llegar a la sordidez y dureza de lo cotidiano. En un clima de desnudez, donde el gran animador del juego es un ácido humor irónico, se realizan los tres libros de la década: *El cuerpo y los sucesos* (1971), *La inutilmanía y otros nudos* (1973) y *Un perro tocando la lira* (que incluye, junto con nuevos poemas, los dos libros anteriores) (1977). Las cosas —las más ordinarias y las más sórdidas—, los hechos —los más amargos y estúpidos— llenan los poemas como enumeraciones caóticas y hasta como simple y desolada presencia.

En *Bla bla bla* (1982) el poeta insiste en su retórica y la propone («Bueno fuera purgarnos, / expulsar los detalles superfluos / hasta quedarnos limpios»: «Los buenos deseos»). Retórica desnuda y directa, altamente eficaz: de la antítesis, a veces de términos opuestos tremendamente intensificados (a la pomposa elección de Papa se oponen cosas como «piojos llenos de gente»); de la ironía, que llega hasta el sarcasmo; del recla-

mo y protesta directa, que se apoya con frecuencia en la interrogación; de la expresividad popular, que llega a la mala palabra («por qué joden carajo»: «Por qué»); y de la metáfora que, aunque alguna vez trae un golpe de aire al clima de espesa ordinariez, generalmente sirve para escamotear —irónicamente— el sentido directo y aumentar la agudeza y fuerza de los señalamientos.

Esos cuatro libros, franciscanos y coléricos, convirtieron a Euler Granda en el poeta de la denuncia. Se da en él un profetismo «desde dentro», pero tan fuerte como el de los airados profetas vociferantes del Antiguo Testamento, que apunta a sacar al pueblo de engaños y mentiras políticas y sociales.

Estos, los poetas mayores de la generación del 50 en el período 1970-1985 (y, por supuesto, los mayores también, sin más), por producción sostenida y entrega de libros fundamentales para la lírica ecuatoriana contemporánea —el haberlos estudiado someramente ha significado ya iniciar la lista de los grandes libros de la lírica ecuatoriana de estos últimos años—. Pero hay aún otros poetas y libros que completan el cuadro.

JACINTO CORDERO ESPINOSA (1926), un gran poeta de Cuenca, hondo y silencioso, de obra parva, a los treinta años publica un nuevo libro: *La llamada* (1986). Sitúase en el centro de corrientes de *traditio* cuencana: lo virgiliano, lo patriarcal, lo rural, lo religioso. Con retórica simple y grande, hace un libro de desolada y grave tristeza: el mundo visto por quien murió, y que lo ama apasionadamente.

CARLOS CARRERA (1926), después de felices incursiones por la poesía infantil, tiente, con alguna menor fortuna, la descomunal empresa de un *Canto general* (1983), desde el descubrimiento de América hasta el petróleo.

RAFAEL DÍAZ YCAZA (1925) busca en *Zona prohibida* (1972) una expresión lírica de comunicación directa, con términos tomados del entorno cotidiano y humor sardónico. Pero antiguos modos caudalosos y elocuentes reclaman su lugar y la síntesis se hace ardua: *Señas y contraseñas* (1978).

HORACIO HIDROVO PEÑAHERRERA (1931) da un salto estupendo con *Los pájaros son hijos del viento* (1972): a un espacio lírico de aire abierto y libertad; *Manzanas para los niños del mundo* (1973) se apoya en lo infantil para lograr una hermosa simplicidad. Ese era el camino: por lo sustantivo; por allí se libraba el poeta de cierta sensiblería y elocuencia. Hubo

aún vacilaciones y tentó el poema de mayor aliento, con tono de himno, sin lograrlo a plenitud: *Canto junto al fuego de los siglos* (1978).

ILEANA ESPINEL (1933) logra fórmulas de punzante actualidad en los «dislates», que denuncian la incoherencia del mundo, y crea nuevas piezas en que la introversión amarga logra hermosos correlatos líricos. Agitada por indignación ante injusticias sociales e históricas, hace piezas vigorosas de denuncia, lo mismo que poemas un poco de circunstancias. De todo ello hay en *La corriente alterna* (1978) y *Poemas escogidos* (1979).

Hay otros estimables poetas de la generación a los que les faltó un rasgo para alcanzar importancia: la evolución. Son poetas de tiempo detenido. Hay, en los casos más ilustres —los que mencionaremos—, superación formal. Pero estática. Ensimismada. Al margen de las vertiginosas corrientes de la lírica contemporánea.

ENRIQUE NOBOA ARÍZAGA (1921) da, en pleno 1985, el último gran libro del modernismo ecuatoriano: *Las posadas del otoño*. Octavas reales y sonetos alejandrinos (tan del gusto del modernismo americano) de refinamiento formal parnasiano y sensualidad modernista para inteligentes y levemente irónicas postales europeas. En «Retablo de España» el juego se hace más intencionado, lo cual confiere algún aire más actual al gallardo ejercicio. Piezas como «Alcalá de Henares», canto a lo más alto del espíritu español, son muy hermosas.

Muy poco es lo nuevo (cronológicamente) de MANUEL ZABALA (1928) en *Rumbo al otoño* (1986) y el juego es el mismo de antes: buen verso y fina ironía, acaso con un dejo mayor de nostalgia.

Por fin, dos poetas del grupo «Umbral» —de los cincuenta— dan obra tardía. EDUARDO VILLACÍS (1932) no responde a las expectativas que su alto prestigio había creado en *Dieta sin sol* (1981), aunque esa poesía de un ayer vital y lírico multiplica imágenes hondas y bellas. Y WALTER FRANCO (1932), en *Río que no cesa* (1985), logra pequeñas piezas, muy finas, de hondo sentimiento decantado y aire enrarecido, admirables algunas en su simplicidad.

En cuanto a JAIME GALARZA (1930), representa el caso del poeta militante, en la versión del militante político —autor de valientes libros de denuncia, varias veces encarcelado— que hace poesía. Como poeta es conservador, pero la irrupción por resquicios de un contexto punzante da especial vibración a sus poemas. Las piezas de los setenta manejan hábilmente ironía y pasión política. En *Poemas sin permiso* (1986) recogió sus libros anteriores (*La flor y el fusil*, *El aire del hombre* y *El amor en armas*) y dio uno nuevo: *Las mismas cosas*.

GENERACIÓN DEL 65

Frente a una generación —vigorosa e innovadora en lírica— de la que, perdidas casi completamente las manifestaciones gregarias —grupos, revistas generacionales, propuestas comunes—, sólo restaban poetas, las gentes del 65 están en el período de pleno fervor colectivista. (Caso especial es el grupo «Caminos», unión de pintores y poetas con ciertas afinidades de sensibilidad estética y de retórica. Este grupo perdura y acoge a gentes de la nueva generación. Al poeta más valioso de los últimamente llegados, Carlos Manuel Arízaga, «Cominos» le da poco y le resta mucho.)

Hacia 1960 se insinúa un primer grupo de los del 65. Se trata de relacionar, sobre todo a través de publicaciones, a Rubén Astudillo, Ana María Iza, Ignacio Carvallo Castillo, Carlos Manuel Arízaga, Euler Granda y Rodrigo Pesántez Rodas, entre los poetas con significación en la lírica del período². Pero el grupo, ni cuaja ni, consiguientemente, dura.

Más tarde se dan en Quito dos grupos más cohesionados de la generación. El uno con amplia e inquieta discusión y acción política y social —el «Frente Cultural», con la línea más estética de la revista *La Bufanda del Sol*—; el otro más preocupado por planteamientos rigurosamente estéticos y literarios —su núcleo central lo constituyan poetas y narradores que se habían formado en la Academia Literaria del colegio «San Gabriel», de los jesuitas—. El primero daría a la línea del período una de sus figuras mayores: Iván Carvajal; el segundo, otra: Javier Ponce. (Los dos grupos estuvieron muy relacionados; de hecho, Francisco Proaño Arandy perteneció a los dos.)

En Guayaquil la relación entre poetas es menos formal y programática, pero es vital e intensa. Se da en torno a figuras de especial entusiasmo promotor —Othón Muñoz— o en personalidades con especial poder creador —Fernando Nieto.

Hacia el fin del período, varias universidades se convierten en centros de investigación, discusión y publicación de poesía: Central y Católica de Quito, Estatal y Católica de Guayaquil; extensiones universitarias o universidades de provincia, como la de Babahoyo, donde el fervor literario crece animado por Hugo Salazar Tamariz y Jorge Velasco Mackenzie³. En la Universidad de Cuenca se da el caso ejemplar de un gran poeta que incentiva intensos estudios y ejercicios líricos: Efraín Jara Idrovo. De tales

² Rodrigo Pesántez Rodas, *La nueva literatura ecuatoriana*, tomo I: *Poesía* (Guayaquil: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Guayaquil, 1966), p. 165.

³ Jorge Velasco Mackenzie (compilador), *Colectivo* (Guayaquil: El Taller, 1980).

estudios y ejercicios saldría otra de las grandes figuras de la generación, la poetisa Sara Vanegas.

La generación que irrumpía tenía abiertos ante sí muchos caminos hacia la contemporaneidad lírica. Se había ejercitado la lírica de lo narrativo —que rechazaba Borges, pero habían hecho Neruda, Parra, Paz, Cardenal, Aridjis—, y se había llevado esa narración hacia lo antiépico —lo trivial y lo ordinario—, con ironía y humor sardónico (el humor sardónico desde *El vigilante insepulto* [1954], de Adalberto Ortiz): Adoum, Ramírez Estrada, Tobar (la amarga ironía de *Zalatiel*, 1952), César Dávila Torres, Carlos Eduardo Jaramillo, Euler Granda. La recuperación para la lírica de lo no lírico (lo prosaico) la habían hecho Adoum, Ramírez Estrada, Dávila Torres, Euler Granda y otros. Las maneras de antipoesía ejercitadas eran varias y decididas: lo antisintáctico, como rechazo de los ordenamientos del sistema, en Adoum, Ramírez Estrada, Pesántez Reinoso; lo antiestético, desde el feísmo descarnado de Ramírez Estrada hasta la crudeza de imagen y lenguaje de Torres Castillo. La des-sacralización y des-solemnización irónicas se habían dado en Adoum, Ramírez Estrada, Salazar Tamariz, Tobar, Torres Castillo, Carlos Eduardo Jaramillo y Cazón Vera. Jaramillo y Cazón habían acertado especialmente en la alquimia de lo épico y lo mágico con lo irónico y lo lúdico; en el último Tobar, lo más grande se decía con sordina de desgarrado cinismo. Frente al viejo discurso explícito y elocuente se había llegado a una expresión ardua, elíptica y casi hermética: desde el Dávila Andrade de *Materia real* hasta el Granizo de *Muerte y caza de la madre*. Y se había avanzado mucho por el camino de desnudamiento de la expresión poética, logrando en la esencialidad nuevos poderes para decir una conciencia desgarrada y los sinsentidos del mundo contemporáneo: David Ledesma, Ileana Espinel. Jara Idrovo había experimentado, con seguro instinto, lo serial y aleatorio —*sollozo por pedro jara*— y había investigado concienzudamente las posibilidades fonológico-semánticas de la lengua, con miras a una expresión lírica rica en toda suerte de resonancias. En otra dirección, lo coloquial y popular había comenzado a ser incorporado al lenguaje lírico por Adoum, Díaz Ycaza, Euler Granda. Y, en general, en los poetas más inquietos y más al día podían hallarse, dando tono contemporáneo a su expresión lírica, rasgos de irracionalismo, incoherencia, fragmentarismo, disarmonía, anormalidad, ambigüedades y aproximaciones a lo caótico, lo absurdo, lo revulsivo.

Con este gran cuadro de incitaciones a la vista, los poetas más vigorosos de la nueva generación construirían la novedad generacional —esa novedad que es la única prueba válida de que una generación fue innovadora y no solamente acumulativa.

Esa novedad se dará en cinco grandes frentes:

1. Radicalización de la retórica para la desmitificación y la denuncia: los «Tzántzicos» y los del «Frente Cultural»: Vinueza, Egüez, Arias, Vulgarín, Córdova, Artieda. Se llegaría casi a codificar una retórica de la agresividad y la provocación. (Eso que escribió de Holger Córdova Claude Couffon: «Este autor es una provocación».) La expresión, de radical iconoclastia, desprecio y asco, sería burlesca, agria, brutal.

2. Recuperación para el lenguaje lírico de hablas populares y jergales; del lunfardo («Lunfardo poético sensorial» subtítulo Vulgarín sus *Cuadernos de Bantú*) y del léxico y fraseología del proletariado marginal lumpen. Y recuperación de seudolenguajes que han pesado decisivamente en la sensibilidad popular: la salsa y otra música tropical, los alienantes medios de comunicación masiva, y en especial la televisión. Fernando Nieto Cadena es el autor más avanzado, lúcido y constante en esta dirección. Pero es también significativo el aporte de Agustín Vulgarín. Y muy interesante parece lo hecho últimamente por Artieda.

3. Invención de un nuevo lenguaje para lo histórico. Instalándose en hablas del tiempo histórico recuperado, para cantarlo-contarlo desde su interioridad desnudándolo, penetrándolo, desmitificándolo (y a veces re-mitificándolo) a la luz de cosmovisión y sensibilidad contemporáneas. (Empresa paralela a algunas de las más grandes de la novísima novela latinoamericana, como *Yo el Supremo*, de Roa Bastos.) La gran figura de esta novedad es Javier Ponce.

4. Búsquedas de nuevos lenguajes para las cosas y la tierra. Frente éste, de incipiente desarrollo aún y de encogida novedad, trabajan, de modo más destacado, Julio Pazos y Federico Ponce.

5. Nueva retórica para lo intimista, lo existencial y filosófico, que incorpora recursos contemporáneos, como el aparente sinsentido y la paradoja, los desplazamientos de sentido, elusiones y alusiones, junto con antiguas sabidurías, como paronomasias, metáfora y símbolo. Los poetas que más lejos han llegado por aquí parecen ser Iván Carvajal y Sara Vanegas. Pero es muy apreciable la aportación de Juan Andrade Heyman, Bruno Sáenz, Iván Oñate y Marco Zurita.

En los poetas que con más decisión y más altas calidades asumieron su tarea de ensanchar los horizontes de la lírica ecuatoriana vamos a detenernos especialmente, y ello acabará de iluminar lo que ha acontecido —mejor: lo que está aconteciendo— en estos frentes fronterizos.

Pero antes hay que referirse a otros poetas, un tanto anteriores a éstos, que se instalaron en retórica y lenguaje de la generación anterior, en los mejores casos con lúcido y vigoroso empeño de sondear últimos límites expresivos de esas maneras. Es el caso, para el discurso caudaloso, analó-

gico y patético, de Rubén Astudillo, el gran poeta cuencano de la generación, y, para la poesía negrista, de Antonio Preciado, notable poeta esmeraldeño.

RUBÉN ASTUDILLO (1938) es un solitario. En solitario se enfrenta al tupido escuadrón de los poetas cuencanos de la generación anterior —Lloret, Cuesta, Moreno Heredia, Jara, Vanegas—, apoyándose en poetas a los que ama. Diríase que toma su expresión lírica en el punto de mayor desgarramiento en que la dejara Tobar. En 1973, ambiciosos, apasionados ensayos de una retórica y lenguaje para la pesadilla existencial y el conflicto religioso —en especial *Canción para lobos* (1963), *Las elegías de la carne* (1968) y *El pozo y los paraísos* (1969)— desembocan en *La larga noche de los lobos*, «saga en cinco gritos» —como dijera el mismo autor—, que logra la realización más intensa de un estilo, a la vez que recapitula antiguos motivos y perturbadoras obsesiones. Movimiento versal sinuoso, encaprichado, en constante vaivén del encabalgamiento al corte brusco (corte que llega al verso de una sola palabra, la que, con ello, se aísla e intensifica en su sonido y sentido); el ataque insistente, repetido, del tema por definiciones, extraña conceptualización, imágenes grandes y metáforas hirientes. La muerte de Dios y el colosal himno a El; la búsqueda y la interrogación; la historia humana de liberación y esperanza, frustración y júbilo; el hundimiento en el vacío; el último júbilo; los últimos interrogantes y la última esperanza. «Con *La larga noche de los lobos* Rubén Astudillo ha dado a la lírica ecuatoriana —y latinoamericana— del siglo xx uno de sus poemas más penetrantes y desasosegantes. Apasionado ejercicio de profetismo contemporáneo, ilumina, con extrañas livideces, angustias, perplejidades, luchas y esperanzas del hombre y el Hombre. Sobre todo ese antiguo, ese inevitable tema del *homo viator* que es Dios» escribí en *Lírica ecuatoriana contemporánea* (II, p. 526).

Por ese camino no se podía ir más lejos. De regreso de largos años de vagabundeo diplomático, Astudillo publica *Poemas* (1982): nerviosos, entrañables y penetrantes recuerdos del pueblo natal, contrapuestos antitéticamente a la ciudad moderna; y gentes antañonas y fantasmas; para rematar en canto de alegría, simple y elemental.

Otro gran solitario es ANTONIO PRECIADO (1941), el poeta negrista de la generación y el mayor poeta de esa manera en el Ecuador. Con él se da el paso, en lírica, de la «negritud» —cuestión estrictamente racial— a la conciencia revolucionaria total que caracteriza la nueva postura de los negros en el mundo.

Preciado, que había hecho poesía negrista por ritmo (*Jolgorio*, 1961),

por magia (*Más acá de los muertos*, 1969), por síntesis de ritmo y magia (*Tal como somos*, 1969), y en todos esos libros por hablas, sensibilidad y pensamiento mágico, madura en la década: logra mayor complejidad, riqueza e intensidad para el juego metafórico; maneja con nueva libertad el ritmo y se aventura por territorios de concepto —con vacilaciones, pero con aliento—. Lo conceptual enriquece su retórica con alusión, retruécano, antítesis, antimetábole. El último rasgo de la expresión lírica de Preciado —rasgo netamente generacional— es la carga de pasión político-social colérica. El último Preciado (*De sol a sol*, 1979) hace canto musical y rítmico de protesta; con humor cáustico (la parábola antiyanqui de «Colorín, colorado, el cuento no ha terminado»), grandeza colérica («Los cuatro generales y el poeta»), desprecio amargo («Poema con un precio de treinta monedas para el primer esbirro que lo lea»). Por su humor escéptico («Dudas para un examen de historia») se aproxima a uno de los frentes de innovación de la generación.

Y hay otros poetas de esta transición generacional con aporte sugestivo a la producción de estos años (1970-1985): RODRIGO PESÁNTEZ RODAS (1937): *El espantajo y el río* (1973), *Jugando a la pájara pinta* (1984); GONZALO ESPINEL CEDEÑO (1937), siempre fiel a sus cincelados sonetos: *Láminas del agua*; CONSUELO YÁNEZ COSSÍO (1938), con tímido fragmentarismo para una cosmovisión desolada y perpleja: *En azul infinitivo* (1978); JAIME RODRÍGUEZ PALACIOS (1940), de expresión intensa y tensa: *El extranjero* (1971), *Días de sol-días de lluvia* (1980); LEÓN HI-FONG (1941) —fórmulas breves, juegos conceptuales, humor socarrón, imágenes extrañas—: *El funeral de los pájaros* (1975); VIOLETA LUNA (1943), que intensifica su agudo juego metafórico: *La sortija de la lluvia* (1980), y busca lo elemental de la vida a través de sus acrobacias analógicas: *Corazón acróbata* (1983); EDGAR CASTELLANOS (1944), exacto en sus ritmos, musical, imaginativo: *Mutaciones de la voz y de los sueños* (1976); HORACIO MENDOZA (1947), brioso de metáforas y ritmo —poesía hecha para declamarse, y, efectivamente, en el Manabí del poeta se usa que éstos declamen sus versos—, tendiendo a ahondar cada vez más en lo humano: *De puertas para afuera* (1973), *La huella del sol* (1976), *Dulce* (1978), *Los rostros de la felicidad* (1982); SONIA MANZANO (1947), entre el hilvanar metáforas ingeniosas y el humor sardónico: *El nudo y el trino* (1972), *Casi siempre las tardes* (1974), *La gota en el cráneo* (1976), *La semana que no tiene jueves* (1978); JORGE DÁVILA VÁSQUEZ (1947), con una versión intemporal, esencial, simbólica de la vieja historia mítica: *Nueva canción de Eurídice y Orfeo* (1975); EDUARDO MUÑOZ SALAZAR (1947), en busca de una expresión para lo leve y para la impresión fragmentaria y fugitiva

(con recurso hasta al caligrama): *Las canciones iluminadas* (1974), *Agua tornasol* (1983); GERARDO SALGADO ESPINOSA (1949), el del discurso amplio, bullente de imágenes y turbado por ciertas rarezas léxicas de *Latido ecuatorial* (1978); la expresión más contenida e intensa de *Al oeste de Vietnam, mujer* (1979), y los sonetos elegíacos con muchos poderes verbales —no todos— de *Precoz está la tierra para el hueso* (1982).

Autores más o menos tradicionales que en la década se empeñan por renovar su lenguaje son: DIEGO OQUENDO (1938), en una línea de fragmentarismo, desnudez y objetivismo: *Asomado a las gentes* (1974) y algunos poemas últimos recogidos al final de la compilación *Del amor por sobre todas las cosas* (1981); LEÓN VIEIRA (1940), con la desnudez de su *Poesía elemental* (1970), la poesía sardónica y panfletaria de *Poemas estáticos* (1971) y la crítica irónica y expresión casi aforística de *Poesía concreta* (1976); MANUEL MEJÍA (1940), que pasa de su poesía de ancho cauce, solemne, de tono épico, de *Ecuatorial y otros poemas* (1979), a *Instancias* (1983), de un fragmentarismo radical, como lo entendía Eliot: espacios culturales sucediéndose, mientras sus resonancias se sobreponen; ANA MARÍA IZA (1941), que enriquece la ironía con resonancias sacras, filosóficas, histórico-míticas en *Heredarás el viento* (1974) y desnuda su expresión para la evocación nostálgica, para tenues parábolas contemporáneas y para el reclamo frente a la ordinariez y cerrazón del mundo contemporáneo en *Fiel al humo* (1986); MARTHA LIZARZABURU (1944), que da un estupendo paso hacia una poesía esencial, de increíble adelgazamiento y sutileza, ávida de definiciones y esclarecimientos: *Ataduras para el viento* (1977).

Caso especial es el de ULISES ESTRELLA (1940): su expresión poética debe situarse aquí; pero su actitud política ha sido mucho más avanzada: ha sido uno de los ideólogos y animadores del movimiento tzántzico. Como poeta, buscó una expresión que violentase sintaxis y retórica (*Ombbligo del mundo*, 1966), pero en *Convulsionario* (1975) trabajó una forma de gran condensación y simplicidad, en la que el catalizador de iluminaciones y penetraciones era un símbolo a medias claro, a medias hermético. La tendencia se afirmó en *Aguja que rompe el tiempo* (1980), donde una forma muy simple —verso cortísimo, sintaxis elemental, léxico ordinario— fueron camino para buscar la exacta inserción en el mundo y el exacto conocimiento de sí mismo, y hay penetrantes notas sociales. *Fuera de juego* (1983) y *60 poemas* (1984) recogieron obra anterior (sobre todo el segundo libro, que es una suerte de «antología personal»). En lo nuevo, *Fuera de juego* fue una rápida y elemental autobiografía, y *Al toro por las astas* volvió a los símbolos, ahora más claros y con más decidido espíritu social e histórico.

Apenas hace falta decir que a los mayores poetas de la generación los hallaremos en plena actividad creadora —intensa, sostenida y lúcida— en los frentes de innovación ya precisados. Y, como lo hemos adelantado, la aproximación a esas empresas líricas será el mejor modo de describir la novedad de esos frentes. Lo haremos frente por frente.

1. *Radicalización de la retórica para la desmitificación y la denuncia*

HUMBERTO VINUEZA (1944): *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970). El de Vinueza es el mejor libro que, dentro de las intenciones y pronunciamientos del grupo, han producido los tzántzicos, y es el más lúcido y coherente dentro de una propuesta generacional de desmitificación radical del discurso histórico manipulado por la burguesía para la glorificación de valores de clase. Las claves de su retórica son dos: recuperación del humor popular —con especial carga de intencionada ironía, a menudo irreverente y cáustica— y transposición temporal que desmitifica la historia aproximando al hecho heroico (privado ya de su empaque heroico por humor irónico y formas narrativas populares) el hecho actual (no menos antiheroico), al estilo de «Atahualpa llena y llena / la Historia con bananas». En una segunda parte («La sagrada familia», etc.) se ataca el presente con hablas coloquiales, humor popular con la consabida carga irónica, alusiones desmitificadoras, seudoglosas paródicas de famosos poemas lírico-románticos y rondas infantiles. Y el libro tiene aún otras maneras de retórica, como un himno bárbaro en dos registros a Fernando Daquilema. Tratábase de una retórica abierta a nuevas posibilidades sumamente interesantes. El poeta, sabemos, sigue trabajando en ellas.

AGUSTÍN VULGARÍN (1938), poeta que nutrió su espíritu de subversión en el superrealismo («Homenaje a Bretón», de 1965, es muy significativo) y experimentó con gran audacia innovaciones léxicas, en *Cuadernos de Bantú* (1977) recuperó hablas jergales para hacer la crónica antilírica de lo cotidiano trivial y chato, muy erotizado. En «El ballet de las moscas» y «Salvaje», ambos juegos de textos en *El bosque de las estatuas* (1974), hurgó en las claves históricas del hombre —desde la más oscura prehistoria mítica— desmitificando con radical ironía. Sus pequeños textos lúdico-simbólicos fueron penetrantes y tuvieron una oscura belleza —sobre todo los de «Salvaje»—. Los textos de *Prólogo a prólogo* (1980) se ofrecen como prosa —carecen de corte versal—; pero tienen la condensación del lenguaje lírico, y de «prólogos» no tienen sino la alusión paródica.

Tales pseudo-prólogos son una empresa lírica antilírica de violentación léxica y nerviosa parataxis para radical y acre rechazo del cúmulo de alienaciones de la sociedad contemporánea. El gran intensificador es el humor: un humor negro de raíz popular, acre, de fuerte expresividad. El libro se convierte en verdadera radiografía lírica de todo un sector de la sociedad ecuatoriana. *Dogma y ritual de Cubilota y su progenie* (1981?) —con poemas de 1978 a 1980— se mueve por todo el registro del poeta: la violentación léxica y recuperación jergal para la antilírica de la cotidianidad chata y alienada; los juegos de léxico e imagen para lo antiépico («Sinfonía acuática»), y los textos de autopsia social desde las hablas populares, adensadas gracias a un hábil corte versal. El relato ordinario de sucesos triviales, metáforas irónicas, extrañas relaciones de ideas e imágenes, alusiones, neologismos, hacen una retórica eficaz para lo anormal, lo amargo, lo sin sentido. «Ritual de Crinitus y Adorandus» es deliciosa poesía erótica, finísima en su juego alusivo-elusivo, y con resonancias que confieren grandeza al simplísimo «ritual» de los dos negros.

IVÁN EGÜEZ (1944) hizo, en *Calibre catapulta* (1970), poesía simple y directa, que llegó al cartel —al bueno y al malo—. La retórica se puso al servicio de la voluntad de herir, zaherir y denunciar: hipérbole, ironía, caricatura, sarcasmo y grotesco. El paso de allí a *buscavida rifamuerte* (1975) fue de lo elemental a lo sofisticado, de lo directo a lo idiomático —lo anuncia claramente el título, neologístico y antitético—. Pero no desertó del todo de las antiguas intenciones radicales: con esa retórica más compleja y experimental se recuperan hablar populares, imágenes populares, humor popular. Pero es insistente la tendencia a un hermetismo contemporáneo, a la paronomasia (retruécanos, repetición asimétrica), a la violentación sintáctica y múltiples libertades y distorsiones de la imagen. Alguna vez se roza el juego irónico antiépico con la historia («Señora de Heráclito»).

HOLGER CÓRDOVA (1950) irrumpió en una poesía enredada en sentimentales juegos de metáforas con una expresión directa, de cáustico humor negro, de violencia verbal que se complace en la crudeza y la grosería, de alusión constante —irónica y cínica— a los alienantes lenguajes de la televisión y agencias noticiosas. Con tan revulsiva antilírica denunció podredumbres del sistema —explotación colonialista, represión militarista, injusticia oligárquica— y buscó sacudir conciencias alienadas y domesticadas. Eso fueron *Todo va peor con Coca-Cola* (1976) e *Invitación a sepelio* (1977) (El sepelio de Nixon, al cual invitan los hijos: Hugo Banzer, Augusto Pinochet, Ernesto Geisel, J. M. Bordaberry, Anastasio Somoza,

Alfredo Stroessner y Estela Martínez de Perón; las hijas adoptivas: OEA, ITT, AID, BID y CIA; el hijo político: Paulo VI; los hermanos: Nelson Rockefeller, Gerald Ford, Henry Kissinger y Galo Plaza...). Volvió a fustigar la alienación de la sociedad de consumo y los crímenes de la represión en *Encuentro fortuito de Caperucita y el lobo* (1984). Construyó sus intencionados «cuadros» del breve poemario que da título al volumen como pasos hacia un efecto final cómico-amargo. En «El cisne que se extravió de lago» —diez «fragmentos»— pulsó otro registro: poesía sentimental de emotividad fresca y libre, en sostenido juego metafórico. Intentó fundir los dos registros para la poesía de denuncia («Tarjeta para Nicaragua: no encontré estampillas») y aquello resultó una regresión al juego metafórico sentimental en boga por los años sesenta (y entre poetas ya entonces un tanto adocenados). En general, en su poesía intimista, Córdova está muy atrás del frente en que los mejores poetas de la generación libraban batallas por un lenguaje con nuevos poderes de fórmula lírica. El aporte suyo a la innovación es lo otro. Allí maneja estupendas sabidurías para estigmatizar el horror contemporáneo, y logra piezas tan simples como amargas y tensas («En una calle de Santiago de Chile»).

2. *Recuperación de hablas populares y jergales y de seudolenguajes alienantes*

FERNANDO NIETO CADENA (1947) —*Tanteos de ciego al mediodía* (1971), *A la muerte a la muerte a la muerte* (1973), *De buenas a primeras* (1976), *Preprólogo para la introducción de una imposible elegía a un gatoglobo saltarán por más señas* (recogido en el suplemento «Tricolor», 1977)— es una de las figuras decisivas de la década de los setenta: es quien con mayor lucidez y pasión asume la poética de recuperación de lenguajes populares y jergales, y extiende la propuesta a letra y ritmos de la salsa y otra música «caliente». En lo genérico, se aproxima a la narración, una narración coloquial desmañada. A todo aquello, que ponía a su expresión del lado de lo más radicalmente antilírico, aportan tensión lírica estructuras rítmicas muy libres —acordes con las grandes líneas de poética— pero eficaces. Esas estructuras rítmicas confieren nuevo sentido formal a la impresión cotidiana: dato expositivo directo, cáustico humor irónico, narraciones sincopadas, citas intencionadas, alusiones burlescas o emotivas, latigazos despectivos, fragmentarismo. Y, por supuesto, a lo más obviamente relacionado con lo lírico: evocaciones sensoriales —más ricas en lo auditivo y ambiental que en lo visual—, intensificadores de la emoción —indicios de confianza— y metáforas y comparaciones. La clave

de esta poética es que la materia poética para el hombre de la calle está en la calle: en los hechos que interesan a esa gente; en lo que hacen, soportan, fabulan, esconden —en la vida, en suma—, y en sus hablas, desde cuando comienzan por tortuoso y oscuro flujo de conciencia hasta cuando saltan al dicho, al cuento, a la charla. Entonces, a recuperar esas hablas aplica el poeta su don y oficio. A través de esas hablas recuperarán vida y conciencia, y procurará nueva conciencia (el poeta no es un cronista fotográfico amorfo). Al margen de mitos («Ellos fueron los últimos patrios»), falsos valores (los de la sociedad de consumo, que aliena a las gentes proletarias), mentiras (las más graves, las de una religión negativa y formulista) y de la literatura misma (de artificio y evasiva efusión sentimental). La recuperación de ese mundo real, vital, popular que hace el poeta, comienza por el mundo de su infancia (rescatada con radical e irónica nostalgia) y prosigue sin separarse nunca del yo (esta poesía permite reconstruir peripecia y circunstancia del poeta, vivencias suyas y de su generación, imagen de su ciudad. ¡Estupenda imagen antilírica de Guayaquil!). Desemboca en el erotismo —para el poeta, forma auténtica e intensa de vida— y parece abrirse a la transformación revolucionaria. A una revolución que debería comenzar por radicalizar el lenguaje y la vida misma, en busca de autenticidad.

FERNANDO ARTIEDA (1945) da un significativo paso en la década —de *Hombre solidario* (1968) a *Safa cucaracha* (1978)—: a un lenguaje lírico más desenfadado y más lúcidamente comprometido con la búsqueda de una nueva retórica en que estaban empeñados los mejores poetas de la generación. Cierta tendencia conceptual cruda se degrada hacia lo *op*, *pop* o *beat*; la imagen de un mundo trivial y absurdo, cruel y estúpido, se da por fragmentarismo, paradoja, equívoco, metáfora desarmónica y violento montaje. Un lenguaje, cada vez más directo, recurre a hablas populares en busca de mayor expresividad. Con tanta novedad por delante, la expresión del poeta se ofrece más versátil que lograda por completo. En los ochenta —*Cantos doblados del patalsuelo del alma* (1984)— hay poemas que prolongan y adensan la retórica anterior: *collage* desenfadado y violentamente sincopado de impresiones y protestas (desde Godard hasta Mandrake, desde la trascendencia hasta la trivialidad pura), con toda suerte de desplazamientos metafóricos alternando con expresiones coloquiales y vulgares. Hay poemas que se dejan ir hacia una emoción poco elaborada («Tres poemas de amor por Nicaragua»). Y hay el ejercicio sostenido y coherente, con aliento, de recuperación de hablas populares: «Tirar pa'alante» cuenta, con léxico, fraseología, fonética y prosodia (por el recurso de unir vocablos) populares costeñas, la lucha revolucionaria salva-

doreña, en relato de un testigo del pueblo al que el ritmo —marcado por el corte versal libre— da aliento lírico; y «De aquí, de allá, de todas partes el mismo son» rescata, desde la inmediatez e interioridad de su habla, una existencia del pueblo, la de un amigo de infancia del poeta. Poema con todo el sabor de las hablas populares conversacionales y con vigoroso llamado final a la rebeldía, desde esas hablas y ese pueblo.

3. *Invención de un nuevo lenguaje para lo histórico*

JAVIER PONCE (1948) comienza su empresa de invención de nuevos lenguajes, para recuperar tiempo histórico para una sensibilidad contemporánea —que cuenta ya entre las mayores de la lírica ecuatoriana contemporánea—, con *Postales* (1979), largo poema lírico-épico en cuatro tiempos. Abrese como divagación de la memoria en un escenario de tintas desvaídas, cual viejo daguerrotipo, fantasmascopio inmóvil, cerrado y cercado por airado mundo exterior, vibrante de pasiones reivindicativas. Llena el primer tiempo la tía Aleja «entre / querubines destartados o mudos», inútil, aferrándose, como a única consistencia, a algas de recuerdos mórbidos. Y afuera bullen las rebeldes banderas indias, sus bailes guerreros y sus piedras. El tiempo segundo evoca postales a la *belle époque*, en clima nostálgico y agónico. Tras tan sombrío minueto, el tercero contrapone el vital y agresivo ritmo y tono de la insurrección indígena al pasado sedimentado en la tía Aleja —representante de una clase feudal condenada— como muerte. Y el contraste se profundiza en el último tiempo: entre el señor feudal encerrado entre tiras cómicas y ángeles mudos y la rebelión que llena anchos horizontes y multiplica, al son de la bocina india, brutales y ensañados actos vindicativos. El poeta hace esta crónica de hundimiento y exaltación con retórica que se apoya en dos claves: en un sostenido e intensificado contraste y en el motivo estilístico fundamental —verdadero *leitmotiv*— de las postales; es decir, descripción, dentro del código especial de la vieja postal: sepia, desvaída, un tanto *kitsch*, y otra nostálgica, toda ella signo de pasado. Las postales son el pasado; lo que se hunde; la rebelión indígena es el presente, proyectado hacia el futuro. Frente a lo moribundo y decadente, lo vital y primitivo; frente a lo ya casi fantasmal, lo real. Un juego de imágenes, o perturbadoras o recias, cuajó en símbolos: la casa-refugio, las algas, las aves funerarias, los arcángeles «destartados y mudos», para el mundo agónico; tambores, banderas, ejecuciones y fuego, para el naciente.

La siguiente jornada de tan promisoriosa empresa fue *A espaldas de otros lenguajes* (1982), el mejor libro de lírica del año. Con honda pasión

y ancho aliento hurga en las trastiendas del más prosaico lenguaje fáctico del pasado —el «Libro de hacienda», en que un escribiente asienta cuentas y refiere sucedidos— para descarnar lenguaje poético. La primera parte (de tres) —el «Libro de hacienda»— comienza convocando espíritus de una antigua rebelión para que revivan en la escritura del escribiente. A Damacela —que así se llama— la escritura lo acosa y se le resiste, y el desván donde cumple su oscuro cometido es un infierno, desde el que exorciza horrores y su causa —esas esclavizantes cuentas—. Clave de estructura es la tensión entre lo que cuenta —la rebelión indígena que vengó tan oprobiosa esclavitud— y la escritura que lo cuenta —otra rebelión: rebelión oscura contra un lenguaje hecho para la sumisión del indio y la lógica del expoliador—. Tal tensión se convierte, en la parte tercera, en alternancia de escritura —significante de ruptura: de un lado el escribiente hace liquidación de cuentas a Vicente Amaguaña (una vida que fue deuda desde que nació) y de otro otra escritura dice la conciencia de la víctima, en la que madura oscura pasión de rebeldía, a la que da voz la imagen legendaria, casi simbólica, de Antón Guatemal, cabecilla de antigua insurrección. Se entrevén, neblinosos, pero iluminados de relámpagos, planos temporales en que las justicias indias alcanzan al mismo Damacela, descontándole «cada una de sus fecho-palabra-rías». Esta segunda escritura se hincha de fuerza hasta un texto de briosas pluralidades, que aloja la proclama final de Guatemal, en la inmediatez del lenguaje mestizo: «no aflojarán, no sentirán, no llorarán, no estarán con cojudencias, dijo, la vida se ha de acabar pero no la tierra, relatan que dice el tal guatemal».

El poeta tentó un nuevo registro para la misma empresa en *Los códigos de Lorenzo Trinidad* (1985). Allí una voz lírica acompaña y acosa a un gran pintor de finales del *xix*, en la hora de su agónico hundirse en la noche. En aquelarre de pesadilla, a borbotones fantasmagóricos y calenturientos, emergen de lienzos y materias pictóricas la vida de la ciudad y la propia vida del artista. El juego de la elipsis llega a los bordes de lo críptico, confiriendo extraña fascinación al texto, y al corte versal se confía dar sentido complejo, oscuro drama y entrecortados ritmos al discurso evocativo-narrativo.

4. *Búsqueda de nuevos lenguajes para las cosas y la tierra*

JULIO PAZOS (1944), ya desde *Ocupaciones del buscador* (1971), se aproximó a fórmulas líricas de sólida elementalidad. En *Entre las sombras las iluminaciones* (1977), la emoción por lo elemental lo sacó de territorios —riesgosos para él— de cerebralidad y altisonancia. Dio con una

primera síntesis válida, en una poesía sapiencial grave y reposada. *La ciudad de las visiones* (1980) tuvo mucho de indeciso en su retórica. No logró la ambiciosa propuesta de convertir «la ciudad en escritura». Pero la línea válida —de lo elemental— estuvo a menudo presente, dando nobleza y sustantividad a la sucesión de impresiones subjetivas. (También en términos casi superrealistas se lograron piezas bellas y sugestivas.) A las cosas simples y sus hondas posibilidades poéticas llegó el poeta en el siguiente libro: *Levantamiento del país con textos libres* (1983). Comenzó por los alimentos, que se le ofrecieron como fuentes de conocimiento y amor, auténticos lugares de comunión hombre-tierra. Por los sentidos (los «gamos olfativos»), se abrió, desde las cosas, a cuanto estaba detrás de esas cosas, tan ricas de sentido. Poética válida y estupendos planteamientos, pero las incursiones se quedaron cortas. (Así, la expedición desde las papas [«El drama de las papas»] es apenas un preámbulo a esas «partes del texto» que las papas podrían decir, y de hecho nunca dicen.) Abrióse el poeta, sin perder sustantividad, también a temas humanos, e hizo, por ejemplo, la pintura de un pueblo de montaña en tono a la vez desolado y cálido («Puebla»). En *Contienda entre la vida y la muerte o personajes de un lienzo* (1986) tentó, con fortuna, un nuevo registro: lo maravilloso en que las gentes campesinas viven inmersas; su expresión se pobló de imágenes mágicas —lo mágico popular: consejas, mitificación y fabulación popular—. El escollo fue esta vez lo obvio, narrativo y descriptivo. Está claro que lo elemental y sustantivo nada tiene que ver —en lírica— con lo obvio.

FEDERICO PONCE (1947) recoge en *poemAmor* (1978) notas líricas de crónica interior con capricho léxico, que será una de las notas de su expresión lírica. Aún más encaprichadas en el léxico, y de una sensualidad descriptiva modernista, son las prosas líricas de *Leyendario* (fechadas desde 1962) (1981); pero se siente ya en esas páginas la oscura seducción de la naturaleza. *Poemas de un Sol indígena* (1986) está ya en plena seducción de la geografía patria —física y humana— y en apasionada búsqueda de lenguajes para decirla. Para decir su grandeza telúrica («Poema continuo»), sus resonancias históricas («El proceso del inca»), su nobleza humana («El valle de la vida»), su colorido y sabor folclórico («La mama negra»). Discurso ancho y solemne —en la línea de Filoteo Samaniego, pero más nervioso—; ejercicio analógico para construir líricamente impresiones de fuerte carga emotiva; pintura sensual —que recuerda, en lugares, la sensualidad parnasiana— y narración elíptica; momentos de gran plenitud léxica y fraseológica, sin el anterior capricho neológico; versatilidad para variar el registro, en busca de lo más adecuado para cada motivo.

5. Nueva retórica para lo intimista, lo existencial y filosófico

IVÁN CARVAJAL (1948) hizo en *Poemas de un mal tiempo para la lírica* (1980) lírica intimista, que apuntaba, desde la interioridad del yo lírico, a grave y radical desmitificación existencial (los diez desasosegantes versos de «Ulises») y a buscar claves de certidumbre existencial (esta búsqueda, al hallar que los caminos hacia una visión clara y la aprehensión sólida del ser están cegados, da en desencanto y temor, incomunicación y pánico). Impresiones visuales, emocionales, conceptuales, en apretada fórmula lírica, que llega a lo aforístico; impresiones perplejas en forma fragmentada.

El salto a una expresión que entroncaba con corrientes renovadoras de lo lírico tan radicales y ricas como las de Eliot o Pound se dio en *Del avatar* (1981). «Weekends» mitificó la prosaica excursión de cinco, cuya conversación, banal y todo, los hace «navegantes antiguos explorando» que, entre juego y sinsentido, tocan enigmáticas costas de explicación de lo humano. «Corolarios» repasa, en tono de conjuro, personal y generacional conflicto de conciencia; poesía cifrada, que incita al desciframiento. «Variaciones» son impresiones en la gran ciudad. Penetrantes, cargadas de resonancias. «Del avatar» es el hombre ante el avatar del tiempo; la tensión pasado-presente cristalizada en símbolos como Simbad. «In partibus infidelium» es viaje desde la evocación desmitificadora de una historia un poco sórdida hasta la sordidez del vivir contemporáneo. Donde nada queda ni de aventura ni de utopía («Simbad ha tenido que contentarse / soñando la historia de Simbad»). «Del sitio» tiene novedad radical: pequeños trozos de tensa prosa para la crónica kafkiana de un cerco que se prolonga interminablemente; que se reconoce como el cerco famoso que cantó el poeta ciego, pero es desolador símbolo de la existencia humana.

En el siguiente libro —*Parajes* (1984)— Carvajal asume una empresa nueva y para ello se instala en un nuevo discurso poético. La empresa es de conjura del «espíritu de pesadumbre», buscando claves lo mismo en lo más oscuro del devenir histórico que en modos y ritos de los seres. Lo es también de honda reflexión sobre ser y poderes de la palabra poética. El nuevo discurso arranca de las vecindades del discurso elocuente y exaltado del Dávila Andrade de «La catedral salvaje» y de Gangotena —más Gangotena, por mayor hermetismo de la imagen y mayor austeridad—, y pasa por lo más extraño y agónico de Tobar y Granizo. Dentro de tan noble línea de *traditio* construye el poeta su lenguaje. Para la complejidad, perplejidad y hondura de su propio mundo. Discurso de fragmentarismo y multiplicidad de planos temporales para «Peregrinaciones» en busca de

imposibles rituales de iniciación mistérica y calas en todo lo humano, nostálgicas de identidad.

Con todo esto, el aporte de Carvajal a la invención de lenguajes líricos de la generación es tan penetrante y vigoroso como el que cumplieron en la suya Dávila y Andrade, Adoum y Tobar.

SARA VANEGAS (1950) desemboca, a través de tres jornadas de intenso itinerario —*Poemas* (1980), *90 poemas (1973-1979)* (1980) y *Luciérnaga y otros textos* (1982), en una poética de extrema austeridad. Se sitúa en las antípodas de un discurso amplificatorio y sentimental, que lastró por décadas la poesía cuencana (Sara es cuencana). Su expresión llega a ser desnuda, de concentrado poder de fórmula lírica, con tendencia al verso-palabra, al poema-frase (el poema «Nada» es esto: «Pájaros sin voz / planean / sobre cuadernos vacíos»; nada más). Gana espacios el sustantivo, a costa de adjetivo y verbo; epítetos y metáforas son administrados avaramente —epíteto y metáfora, con su desplazamiento, abren grandes brechas al sentido—. En un clima enrarecido, metáforas antiguas cobran aire nuevo y pequeños textos elípticos y sinuosos penetran inmisericordemente en lo humano.

También aportan en este frente BRUNO SÁENZ (1944) con *El aprendiz y la palabra*: poesía agudamente contemporánea por su juego elusivo y ambiguo, recuperación de la narración y la prosa, extrañas imágenes de raíz superrealista; JUAN ANDRADE HEYMAN (1945), quien, tras haber purgado su expresión de esteticismo (*Acto*, 1975), usó en *Furores concretos* (1980) una manera en extremo sugestiva: introducidos por la fórmula casi sacramental «Teseo dijo», poemas de tono narrativo y concisión aforística penetran con la simplicidad de lo sapiencial en hondos asuntos: el amor, los errores, el sexo, la inteligencia, la fe, la unidad, lo incierto...; IvÁN OÑATE (1948), con *El ángel ajeno* (1983): tono coloquial para la confesión; el texto lírico que se va haciendo ante el lector, invitándolo a entrar en la complejidad de la escritura; MARCO ZURITA, poeta especialmente lúcido, que en *Juguetería, apacible desastre* (1983) ejerce toda suerte de distorsiones, desplazamientos de sentido, imágenes cortantes, metáforas desconcertantes, pseudoincoherencias, amargo humor negro e ironía, junto con la denuncia directa para lograr fórmulas líricas penetrantes, en un juego de intencionada coherencia dentro del fragmentarismo general casi caótico.

La denuncia fue signo de la generación que irrumpió con el «tzantzismo» en Quito y los de «Generación Huracanada» en Guayaquil. Tres poe-

tas que guardaron especial coherencia con la postura inicial, aunque con diversa suerte en su lírica, piden mención final.

RAÚL ARIAS (1943) dio en 1975 uno de los dos libros «tzántzicos» importantes como poesía: *Poesía en bicicleta*. En él buscó para el compromiso colérico expresión intimista, forma conversacional —que llegó, aunque tímidamente, a la expresión vulgar—, objetivismo; pero se abrió también a imágenes de audacia superrealista. En *Lechuzario* (1983) prosigue el ejercicio superrealista de imaginaria que se complace en lo insólito, pero la hace apuntar a la denuncia de incoherencias del mundo contemporáneo. Tienta la recuperación lírica del motivo histórico el «Espejo en el laberinto», denunciando las condiciones sociales discriminatorias que rodearon al gran hombre. Juega con la imagen, en travieso verso corto, para una visión irónica de la sociedad («Abra las palabras»), para una burla amarga de la CIA y sus manejos («Cocinero Agee» —alude a Philip Agee, agente de la CIA en el Ecuador, y su libro *Inside the Company, CIA diary*). Se complace en dislocaciones de humor negro (la prosa «Hombres comiendo colibríes»). Está, pues, en la dirección de la contemporaneidad. En varios de los frentes dibujados.

SIMÓN ZAVALA (1945) terminó una larga búsqueda de lenguajes para la angustia del hombre acosado (*Alfa y omega del homo sapiens*, 1972; *Dimensión de un transeúnte*, 1973; *Anatomía de un grito*, 1974; *Biografía circular*, 1976), en un discurso caudaloso, de imágenes grandes, al que la pasión confiere tensión: *Manifiesto del hombre* (1983), amplia panorámica de la evolución del hombre y sus agonías, muy ambiciosa.

OTHÓN MUÑOZ (1943), en cambio, ha ido perdiendo fuerza y sentido de lo contemporáneo, hasta llegar a *Breves noticias de sus vidas breves* (1980), de emoción a flor de piel y retórica manida.

GENERACIÓN DEL 80

Pero hay en el período —sobre todo en su parte final— nuevas gentes en escena. Son gente muy joven que, apenas, en los casos de más segura o audaz precocidad, han publicado el primer libro.

El rasgo caracterizador más claro de la nueva generación son los talleres, con todo lo que el trabajo en taller implica. No creo que se haya probado aún que esos talleres formen poetas; ni siquiera que les den oficio o les provean con amplitud de elementos para hacerse su personal retórica. Lo que sí parece innegable es cuanto el trabajo de taller da a sus integrantes de decisión política, visión más clara de la inserción del poeta en el mundo, voluntad de asumir la poesía como comunicación y apertura

a la crítica hecha por compañeros del oficio. Los talleres, además, han facilitado a varios de sus miembros publicar poemas en antologías o revistas —editadas con ayuda de los propios mecenas de los talleres: Banco Central, Casas de la Cultura, Universidades—. Después, los propios poetas —los de aquellos talleres y de otros, más libres— los editarán en folletos y hasta en hojas sueltas, buscando poner la poesía al alcance del pueblo (las hojas de «Poesía» del taller «Pablo Palacio», 1985, por ejemplo).

Tres publicaciones vinculadas con los talleres oficiales agruparon a los principales poetas de esta promoción: *Colectivo*, con selección y notas de Jorge Velasco Mackenzie, Guayaquil, 1980; *Posta poética*⁴, bajo la dirección de Miguel Donoso Pareja, incansable y experimentado director de talleres, Quito, 1984, y «Talleres Culturales» (número 2 de «Difusión Cultural», 1984).

En *Colectivo*, junto a poetas de la generación anterior —los ya vistos: Nieto, Carvajal, Arias, Vinuesa, Artieda, Muñoz y Bruno Sáenz— se dio lugar a Fernando Balseca, Francisco Torres, Jorge Martillo, Héctor Alvarado, Fernando Itúrburu, Eduardo Morán Núñez y Mario Campaña. En *Posta poética*, más riguroso en periodización —como quiera que aspiraba a presentar a los poetas que tomaban el «testigo» de manos de la generación anterior—, estuvieron Balseca, Itúrburu, Aníbal Farías, Vicente Robalino, Víctor Romero y Torres. Y «Talleres Culturales» presentó, como lo más saliente de esos talleres, a Balseca, Campaña, Maritza Cino, Farías, Itúrburu, Morán, Roberto Sáenz y Carmen Váscones.

Con las principales de estas figuras pienso que se completa un primer momento de la lírica de la novísima generación, que da pie a un primer ensayo de identificación de los nuevos poetas y señalamiento de las direcciones en que ha comenzado a darse su aporte.

JORGE MARTILLO MONSERRATE (1957). En Martillo se siente un más allá —más radical, más fuerte, más desgarrado— de Carvajal o Zurita. Amplio espectro de referencias culturales —literatura, música, cine— junto a recuperaciones de lo más expresivo y crudo del habla popular. La música llega a ser clave de estructura («Bajo el compás discontinuo de tres negros derritiéndose»: *Posta poética*). Objetivismo, simple enumeración; «rechazo de toda solución metafórica» (Velasco Mackenzie, *Colectivo*, p. 17).

EDUARDO MORÁN NÚÑEZ (1957): expresión intensamente subjetiva. Apenas por resquicios se abre al entorno social. El yo lírico ante un hipotético auditorio. Poeta que fluctúa entre fórmulas logradas («Carta a Dios»: *Posta poética*) y falta de forma (que se refugia en retórica ampli-

⁴ Fernando Balseca (y otros), *Posta poética* (Quito: El Conejo, 1984).

ficatoria). Se aventura por impresiones dislocadas, delirantes («El Fiat 127 que corre detrás de la oreja»: *Talleres culturales*).

MARITZA CINO ALVEAR (1957): tendencia a una forma apretada, sin temor a lo críptico por elíptico («Sin testamento», de su libro *Algo parecido al juego*, 1983); poemas en que cada verso aumenta la extrañeza y adensa el efecto mágico («Desde el origen», en el mismo libro). Decisión experimental léxica y caligramática. Todo esto es lo válido. Lo fácil y obvio es pobre.

FRANCISCO TORRES DÁVILA (1958). Mucho de válido en una buena veta: ideas antitéticas ingeniosamente enfrentadas, para dar la imagen de un mundo absurdo y un mito insuficiente para explicarlo; imaginación para el juego conceptual de lo insólito y la ironización del fetiche contemporáneo («Neo-zoon»: *Posta poética*); fórmula humorística condensada, casi sentenciosa.

FERNANDO BALSECA FRANCO (1959). *Cuchillería del fanfarrón* (1981): penetrantes metáforas ironizadas de la historia. Seducción de lo críptico (poema de homenaje a Lezama), que logra piezas incitantes («Ideología a la muerte de la dama»). En II «Fanfarronadas», la fabulación imaginativa más desenfadada y poesía erótica fresca. III «Cuchillería del fanfarrón»: lectura lírica de páginas de infancia, penetrando en resquicios de sentido y removiéndolos dolorosamente. Libro muy sugestivo. En poemas de *Posta poética* hace poesía erótica antirromántica, con juegos humorísticos e invenciones extrañas, con cierta grandeza que no desnaturaliza lo cotidiano y humorístico. Ejercicios de gran lucidez.

MARIO CAMPAÑA (1959): impresiones subjetivas nerviosas, viscerales, para las que logra tensa fórmula lírica y con las que llega a la simbolización. Discurso fluido que se apoya en lo coloquial (*Colectivo*). En busca de universalidad, encarna el yo lírico en figuras históricas o míticas («Gódric», en *Talleres culturales*).

FERNANDO ITÚRBURU (1959). Así dice su poética y retórica: «Imágenes y metáforas pueblan mis escritos / Todas ellas impregnadas de otras memorias» (*Posta poética*, 45). Le seduce encarnar el yo lírico en la historia. Enriquece su registro de frases hechas con referencias históricas y culturales. Logra sostenida grandeza y coherencia en la incoherencia para rescatar las agonías de Copérnico («Legatos claros amavi»: *Posta poética*). Y, en general, maneja con sentido la enumeración caótica, los desplazamientos insólitos. (En lo intimista vacila a veces entre lo inconexo y lo explícito.)

ANÍBAL FARÍAS VERDUGA (1960). Poesía existencial intimista obsedida por el drama del mundo. Expresión de extrañezas interiores, en forma extraña y con extrañas imágenes. Discurso de impresiones que se apoyan

en lo coloquial, y que tiene como intensificador el juego metafórico sostenido (metáfora-verso). Cae alguna vez en un expresionismo pobre, obvio, tosco («Vieja puta», en *Posta poética*). En 1984 se aproxima al mito para desentrañarlo desde su interioridad («La caída de Proteo», en *Talleres culturales*).

VICENTE ROBALINO (1960): donde acierta es en el humor, de ironía y humor guasón; de lo discordante e hiriente. Para recuperar la historia con ese humor, le falta vuelo («Noviembre 15», en *Posta poética*).

Lo válido se ha dado hasta el momento en estas direcciones (parte de su validez ha consistido en buscar nuevos territorios fronterizos en cada uno de esos frentes):

— La crónica lírica, las referencias históricas y culturales, los *excur-sus*, juego con planos temporales, la historia ironizada, recuperaciones contemporáneas de historia y mito: Balseca, Itúrburu, Farías, Martillo.

— Lo objetivo: la simple enunciación, la nuda presencia de las cosas y circunstancias: Martillo, Campaña.

— Lo subjetivo: la lírica sumida en el yo, abierta al mundo por intersticios del yo: Morán Núñez, Farías, Campaña. (En esta línea hay en gentes de la generación lo excesivo: *Canto azul a una golondrina*, de Francisco Borja Pozo, o lo poco nuevo: *El sueño del planeta*, de Iván Petroff, 1956).

— La condensación, lo elíptico y casi hermético, con apertura a lo mágico: Maritza Cino, Balseca, Itúrburu.

— El humor y el juego: Balseca, Robalino (en esta línea insisten, con gran libertad y desenfado, muchas gentes de las que vienen después).

¿En cuáles van a afondar para hacer su obra grande los mayores poetas de la generación?

«Nos burlamos de todo / menos del HOMBRE» son los dos versos finales de *Matapiojo* (1985), libro de poesía del Taller Matapiojo. A qué anchos registros puede extenderse la burla —humor, ironía, guasa, sinsentido, alusión, extrañas asociaciones conceptuales, elaboraciones lúdicas, esperpento y grotesco— y cómo puede denunciar, fustigar, desnudar y criticar desigualdades, incoherencias sociales, alienaciones, represiones, dominación y colonialismo es lo que muestran, en su irrupción, bullente y vital, los poetas últimos. Los que nos sitúan ya en el hoy de esta lírica que, desde los años cincuenta, se ha convertido en el frente más intenso y abierto de la reflexión y pasión ecuatorianas.

